

# El lenguaje normal y patológico.

(Continuación)

Por LUIS D. ESPEJO

*Jefe de Clínica en la Facultad de Medicina*

## LAS FORMAS DEL LENGUAJE

Una de las características del lenguaje en general es su polimorfismo. Acaso no hay función psicológica que la supere por la variedad de formas y de combinaciones. «Las formas del lenguaje son, cada una en sí, funciones muy complejas, que necesitan el concurso de todas las facultades mentales, coordinadas con el juego de ciertos grupos musculares, según la forma del lenguaje». (1) Como ha dicho EBBINGHAUS, «el lenguaje es un producto del alma entera». (2) Más a pesar de la multiplicidad de sus modalidades pueden, exceptuando el lenguaje verbal, reducirse a tres: el mímico y gesticular, el musical y el mímico-musical.

*El lenguaje mímico.*—Al ocuparnos del desarrollo ontofilogénico del lenguaje, hemos dicho que el lenguaje mímico ha evolucionado al principio paralelamente al lenguaje oral; pero, en cierto momento de la evolución del lenguaje, la expresión gesticular y la mímica han primado sobre la oral, cuyo desenvolvimiento es mucho más lento y tardío. En una segunda etapa evolutiva, el lenguaje oral sobrepuja al lenguaje mímico, para constituir la manifestación superior del pensamiento.

La mímica, como el lenguaje en general, tiene un origen emocional. «La tristeza y la alegría, la cólera y el amor; todo lo que nos

---

(1) DECHAMBRE, *Dictionnaire Encyclopedique des Sciences Medicales.* — París, 1876. Pág. 321.

(2) EBBINGHAUS, *Loc cit.* Pág. 193.

turba, nos exalta o nos deprime se refleja fatalmente sobre nuestro rostro» (1). Es indudable que en la aurora de la humanidad la mímica ha sido la traducción simple de las necesidades del organismo; verdadero movimiento reflejo, muchos de los cuales no han tenido sino un carácter defensivo.

DARWIN, en su célebre obra «L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux», ha sido el primero en estudiar biológicamente la mímica humana y demostrar su origen animal. En efecto, existen rudimentos mímicos en la mayor parte de los animales, aún en los invertebrados. En todos ellos se puede sorprender expresiones o movimientos que revelan el horror, el terror, etc. Esta mímica reposa sobre ciertas condiciones de orden anatomo-fisiológicas, sobre las cuales haremos más adelante algunas consideraciones.

Las investigaciones de DARWIN, (2) demuestran que todas las manifestaciones mímicas,—de origen emotivo—, obedecen a tres principios: 1º. la asociación de los hábitos útiles; 2º. la antítesis; y 3º. el de los actos condicionados por la distribución del sistema nervioso, completamente independiente de la voluntad y hasta cierto punto del hábito. El primer principio explica la existencia de muchos movimientos que han sido primitivamente útiles: el odio, por ejemplo, se traduce en el hombre por un movimiento de la cara que le hace levantar el labio superior y descubrir los dientes. Es indudable que estos movimientos mímicos, que actualmente realiza el hombre, bajo la acción de emociones internas, no representan sino aptitudes defensivas, simples supervivencias del pasado. Con los progresos de la cultura el hombre logra hoy, merced al desarrollo extraordinario de sus centros cerebrales de inhibición, detener en su origen estas manifestaciones mímicas. Por el principio de la *antítesis*, DARWIN explica ciertos movimientos expresivos que son opuestos a los que traducen el sentimiento contrario. Así para expresar su alegría, el perro ejecuta movimientos contrarios a aquellos que expresan su cólera. Por último, la *distribución del sistema nervioso* explicaría ciertos movimientos mímicos, que no obedecen a los principios anteriormente citados.

Las investigaciones fisiológicas han venido en los últimos tiempos a atribuir a la *teoría vascular* gran importancia en las variaciones de la expresión. Efectivamente, es un hecho de todos conocido que existe correlación muy estrecha entre la circulación intracraneana o cerebral y la circulación extracraneana o facial. Pues

---

(1) SANTE DE SANCTIS, *La mímica del Pensiero*, 1914. Pág. 12.

(2) Ch. DARWIN, *L'Expression des émotions chez l'Homme et les animaux*, París 1874,

bien, del equilibrio de esta doble circulación depende el buen funcionamiento cerebral. Cualquier obstáculo a su libre pasaje determinarí­a modificaciones más o menos profundas, que deben traducirse por reacciones vaso-motoras. Por consiguiente, es muy fácil suponer que bajo la acción de las emociones, el cerebro sufre perturbaciones en su vascularización que repercuten sobre la circulación periférica; y, al contrario, la más ligera modificación en la musculatura facial ejerce cierta influencia sobre la circulación cerebral.

Es a WAYNBAUN (1) a quien se debe esta *teoría vascular de la fisionomía*. «Es excesivamente importante,—dice el autor—, que la circulación cerebral sea siempre igual, uniforme, exenta de todo choque brusco. A pesar de todas las precauciones acumuladas, ella se encuentra siempre modificada, muchas veces de una manera violenta, peligrosa para la vida, en caso de emoción; es entonces que se hace una mueca que gracias a las grandes comunicaciones que existen entre las dos circulaciones extra e intracraneanas restablece de nuevo el equilibrio roto o bien contribuye a modificarlo en sentido útil al organismo». Según esta teoría, cada movimiento fisionómico tendría utilidad propia. Los músculos faciales por sus movimientos influirían sobre la actividad cerebral ya contrayéndose o rebajándose, aumentando o disminuyendo su actividad circulatoria. Estos movimientos eminentemente útiles se habrían fijado por la herencia. La existencia de esta base anatomo-fisiológica explica, pues, porqué los movimientos musculares de la cara han venido a constituir un lenguaje universal que cada individuo puede comprender. Todas las razas ríen y lloran de la misma manera porque la base anatómica es la misma. MANTEGAZZA (2), agrega: «los rasgos principales de la mímica expresiva son en todas partes los mismos: en todos los pueblos del universo se ríe y se llora, se prodiga caricias para expresar el amor, se muestra los puños y la lengua para atestiguar el odio y el menosprecio».

Mosso (3), en su notable obra «El Miedo», critica las hipótesis de SPENCER y de DARWIN sobre el mecanismo de las emociones y su expresión mímica; con una enorme cantidad de hechos incontrovertibles demuestra que muchas manifestaciones mímicas no son sino el resultado de la adaptación de los órganos a sus funciones.

PIDERIT (4) ha tratado de formular una proposición fundamen-

(1) N. FEDOROFF, *Le Visage*, 1913. Pág. 70 y siguientes.

(2) MANTEGAZZA, *Fisionomía e Mímica*, 1887, (cit. por Bechterew, *Loc. cit* Pág. 387).

(3) Mosso, *El Miedo*, 1892.

(4) PIDERIT, *La Mímica et la Physionomie*, París, 1888.

tal de la mímica. Este autor parte del principio psicológico siguiente: toda representación, aún la más abstracta, se manifiesta al espíritu como un objeto perceptible a los sentidos; por consiguiente, «toda representación que se ofrece al espíritu como tal, dá lugar a movimientos musculares de expresión, ocasionados por impresiones representativas que se relacionan a objetos imaginarios».

WUNDT (1) ha formulado los siguientes principios de la mímica: a) principio de la inervación directa; b), principio de la asociación del movimiento a una sensación semejante: por ejemplo, las sensaciones de lo amargo, de lo ácido, del mal olor se reforzarían por asociación y determinarían movimientos expresivos; c), principio del encadenamiento del movimiento a una impresión sensorial: hablando de un objeto, por ejemplo, se le designa con la mano, se esboza su forma, etc. Según el principio de la asociación de los sentimientos análogos, se podría explicar multitud de movimientos expresivos. Así, «ciertas afecciones que tienen parentesco con las impresiones sensoriales, determinarían inconscientemente, los mismos movimientos y disposiciones de ánimo que se distinguen con el epíteto de amargos, dulces, etc., combinándose con los movimientos mímicos correspondientes de la boca». (2).

Algunos investigadores como FERE, DUMAS y BECHTEREW, rechazan las explicaciones puramente psicológicas, y pretenden estudiar los fenómenos mímicos desde el punto de vista de la psicología objetiva.

FERE (3) y DUMAS (4) dicen que la expresión de las emociones es función de las variaciones del tonus neuro-psíquico. FERE ha demostrado que las excitaciones positivas, es decir agradables, determinan una elevación del tonus muscular; mientras que las excitaciones negativas actúan disminuyendo este tonus principalmente en las piernas. Estas variaciones del tonus neuro-psíquico se acompañan de alteraciones en la excitabilidad nerviosa del organismo, que por otra parte sufre continuas fluctuaciones. «Estas variaciones de la excitabilidad nerviosa predisponen al individuo a la excitaciones de un carácter análogo opuesto». Es decir, un hombre cuyo estado emocional tiene un carácter positivo será más sensible a las excitaciones *esténicas* y menos sensible a las excitaciones *asténicas*, mientras que el hombre cuyo carácter emocional tiene el carácter opuesto será menos sensible a las primeras y más sensible a las se-

(1) Citado por BECHTEREW, *Loc. cit.*, Págs. 294 y 295.

(2) FEDEROFF, *Loc. cit.*, págs. 84 y siguientes.

(3) FERE, *Sensation et mouvement*, 1887.

(4) DUMAS, *Le sourire*, 1906.

gundas. La acción del tonus general del organismo llega a manifestarse al exterior bajo forma de movimientos y de sus concomitantes mímicos.

DUMAS, ha descrito dos síndromes mímicos opuestos: uno caracterizado por la exaltación del tonus, otro por la depresión del tonus. A esta teoría, el profesor GRASSET (1) ha hecho la objeción siguiente: en los procesos emotivos con exaltación del tonus habría que colocar la cólera y la alegría que sin embargo no son idénticos como exaltaciones; y en los procesos emotivos con depresión del tonus habría que colocar la tristeza y el miedo que son emociones distintas y que tienen una mímica diferente.

La verdadera explicación de todos los movimientos mímicos hay que buscarla en el estudio de los movimientos reflejos, simples o asociados, que responden a la acción directa o indirecta sobre el sistema nervioso. BECHTEREW (2), estudiando el mecanismo general de los movimientos mímicos, dice: «si se tiene en cuenta el conjunto de estos movimientos en cada caso, comprendiendo la actitud general del individuo, la contracción de los músculos de la cara, el movimiento del órgano directamente excitado, así como los fenómenos secretorios y vaso-motores, se debe decir que se trata de un proceso cuya complejidad se distingue netamente de los simples reflejos». Sin embargo, dice el mismo autor más adelante, «estos movimientos mímicos se realizan de una manera tan mecánica como los movimientos reflejos». Distingue dos grupos principales de movimientos mímicos: 1º, el grupo de los movimientos mímicos de naturaleza refleja, como, por ejemplo, la risa producida por el cosquilleo de la axila o de las plantas de los pies, etc; 2º, el grupo de movimientos mímicos asociados que responderían a una excitación indirecta; tal, por ejemplo, la expresión del sufrimiento que se retrata en el semblante a la noticia de un acontecimiento doloroso, etc. etc. Estas reacciones son indudablemente indirectas, porque la simple sensación auditiva, no puede provocar, por sí misma, una reacción psíquica tan compleja. Se trata, en este caso, de la reviviscencia de asociaciones, de movimientos reflejos cuya face central ha sufrido una elaboración especial y que está por otra parte vinculada a una multitud de fenómenos internos, que se traduce al exterior por manifestaciones muchas veces imprevistas y extraordinarias. En la explicación de estos movimientos mímicos hay que considerar, desde luego, todos los fenómenos que constituyen la vida psíquica del

---

(1) GRASSET, *Physiopathologie Clinique*, tomo III, 1912, Págs. 649 y 650.

(2) BECHTEREW, *Loc. cit.* Págs. 289 y siguientes.

individuo. Esta explicación es, indudablemente, la que satisface más al espíritu científico.

La mímica emocional no constituye todo el lenguaje mímico. Así, como las primeras manifestaciones vocales no son sino las manifestaciones de nuestra emotividad, así, también, la mímica ha nacido espontáneamente como consecuencia de las excitaciones externas o internas que las necesidades de la vida producen en el organismo. Ahora bien, por un proceso de diferenciación de esta mímica emocional ha salido la mímica simbólica o intelectual. Sin embargo, toda la mímica del hombre actual no ha tenido este origen: ella constituye hoy un producto artificial resultado, a su vez, de la vida social. Mientras que la mímica simple responde a las necesidades de la vida física y emotiva la mímica simbólica constituye un medio de interacción entre los hombres, que varía con los diversos factores sociales. De allí se deduce que mientras la mímica simple es común a todos los pueblos en cambio la mímica simbólica varía con los distintos países.

En cuanto se refiere al desarrollo de los movimientos mímicos no puede dudarse la influencia de la herencia. BECHTEREW (1) cita en apoyo de este factor el caso curiosísimo de Laura Briggmann que siendo ciega y sorda-muda no podía desde luego imitar: «A pesar de esto se reía de alegría y se ruborizaba al influjo de una emoción agradable». Este mismo fenómeno se ha observado en el idiota. Otra de las razones en apoyo de la herencia del lenguaje mímico, es el desarrollo que adquiere este arte en la formación del lenguaje oral. Así, por ejemplo, el niño expresa sus necesidades ejecutando una serie de movimientos con la boca, las manos etc.

A manera que el lenguaje oral progresa, el lenguaje mímico y gesticular pierde en parte su valor y es reemplazado por palabras y por movimientos voluntarios. Los gestos son los primeros en desaparecer, luego la mímica es sustituida por una mímica intelectualizada, por decirlo así, que refuerza el sentido del lenguaje articulado.

*El lenguaje musical.*—El ritmo es un principio universal y eterno que domina no solamente los fenómenos musicales sino también todos los movimientos que se realizan fuera y dentro de nosotros: en el éter imponderable, en el electrón, en el átomo, en la intimidad de la célula viva y en esa forma suprema de la materia: el pensamiento.

El origen del lenguaje musical se encuentra en la noción del ritmo general y orgánico. Como dice DAUSSAT (2), «los ritmos or-

---

(1) BECHTEREW, Loc. cit. Pág. 308.

(2) DAUSSAT, *Causeries medicales sur la Musique*, «Presse Medicale», Fevrier, 1913, N.º. Pág. 122.

gánicos impresionan nuestra sensibilidad, es decir engendran sensaciones (endógenas) más o menos conscientes, mientras que las vibraciones del mundo exterior despiertan sensaciones (exógenas) táctiles, visuales, auditivas tanto más agradables cuanto mejor ritmadas». Efectivamente, el balance de la cuna, los cantos de la madre o la nodriza, los ruidos del medio ambiente, etc. van formando lentamente la noción del ritmo, que se desarrollará después según las aptitudes hereditarias y la influencia de la educación. Las primeras manifestaciones motrices del niño, sus gritos, ruidos, y cantos tienen un cierto ritmo. Al principio muchos de estos movimientos son desordenados, incoordinados, pero a medida que los ejecuta va regularizando el tiempo que separa un movimiento de otro, intercalando un período de reposo, imprimiendo cierto ritmo a su actividad motriz. Lo primero que llama la atención es el *principio de utilidad*, que informa o regla, por decirlo así, este ritmo; en efecto, por la regularidad constante, la duración fija del movimiento, la sucesión de los momentos de reposo, *el ritmo significa una economía de energía* y el establecimiento de un hábito que constituye una modificación más o menos estable del organismo.

Según algunos observadores, parece que el niño desde el momento que distingue los sonidos establece una especie de selección siguiendo el *principio del placer*, principio que se fundaría en que «el timbre de ciertos sonidos corresponde a cierta conformación del aparato acústico o bien en virtud de ciertas predisposiciones hereditarias ellos responden a ciertos estados internos de la personalidad».

PEREZ dice que debe buscarse el elemento primitivo de la impresión musical en el *carácter emotivo de los sonidos*. Las vibraciones de la materia se transmiten al aparato auditivo bajo la forma de sonidos; estos sonidos son enviados por las vías de transmisión a las zonas de proyección de la corteza cerebral donde se almacenan, por decirlo así, para después ser transmitidos a los centros psíquicos (lóbulo prefrontal), donde debe operarse la síntesis de las percepciones, síntesis que expresa el *carácter musical específico* del objeto. Al principio el niño tiene marcada predilección por los sonidos de elevada tonalidad y le agradan más cuanto más rítmicos son. «Son pues las formas más salientes, más impetuosas de la música emotiva; más que su expresión misma son las percusiones y las caricias físicas del sonido y, sobre todo, la excitación impulsiva que generan las que siente más vivamente un niño de seis meses» (1)

Algunos autores como PREYER (2) afirman que las manifesta-

(1) B. PEREZ, Loc. Cit, Pág. 309.

(2) PREYER, Loc. cit. Pág. 433.

ciones musicales de la voz, son anteriores a la función del lenguaje oral. PREYER cita el caso de un niño de diez y ocho meses que podía reproducir correctamente los sonidos musicales y aún percibir las melodías, sin embargo su vocabulario era muy reducido, elemental. Como veremos oportunamente, la prioridad del lenguaje musical se conforma con los conocimientos actuales sobre la evolución filogenética de la música.

Las primeras manifestaciones del niño están representadas por el *gorgeo*. Al principio los gorgeos son monótonos, pero a medida que progresan se hacen más variados y adquieren cierto carácter rítmico y armonioso. A partir de los seis meses el niño imita los sonidos que le causan mayor placer, ya se trate de los cantos maternos o los del medio ambiente.

Según PEREZ el lenguaje oral y la música no serían en el origen sino una sola cosa, es decir la expresión del sentimiento más o menos determinado. El niño ejerce ambas funciones en los primeros meses más por placer que por necesidad «Estos dos instintos están confundidos en uno solo en el niño como en el hombre primitivo». (1) Son los adultos quienes enseñan al niño separadamente estas dos formas del lenguaje, que constituyen dos artes que se han perfeccionado aisladamente merced a la selección y a la lenta elaboración de los siglos. La enseñanza del lenguaje oral, que constituye el medio de comunicación social por excelencia, es el primero que se fija en la mentalidad plástica del niño a pesar del enorme esfuerzo que este debe realizar ya que el lenguaje oral encierra más ideas que sentimientos. Precisamente, basado en este argumento, algunos autores de valía sostienen que el lenguaje musical se ha desarrollado antes que el verbal. «La expresión musical, dice DAURIAC (2), está sometida en su nacimiento a menores condiciones que la expresión verbal. Ella tiene mucho menos camino que recorrer para exteriorizarse: el niño no tiene necesidad de repetir sino lo que oye. Efectivamente, para que el niño pueda hablar y comprender lo que oye necesita *extraer* del tumulto de sonidos verbales aquellos que más intensamente ha excitado su función auditiva; es menester que a cada paso los distinga y reconozca. Para emplear la misma expresión de DAURIAC, «es necesario que el niño llegue a fuerza de atención a descomponer la masa sonora y pueda servirse de los elementos de este análisis para formar nuevas combinaciones». La expresión musical requiere menor esfuerzo que la expresión verbal. En efecto, el niño no está obligado por las necesidades de la vida a descomponer

---

(1) PEREZ, Loc. cit. Pág. 311.

(2) DAURIAC, *Essai sur L'Esprit Musical*, 1905, Pág. 105 y siguientes.



una canción en sus elementos-notas (melodía) para componer otra en armonía con las necesidades actuales.

Si observamos lo que pasa en los animales y en las sociedades humanas más rudimentarias respecto al lenguaje musical, por una parte, y lo que ha ocurrido en el hombre primitivo como lo demuestra la historia y la filología, por otra, llegaremos a la conclusión de que el lenguaje musical ha precedido al desarrollo del lenguaje verbal y, por consiguiente, los centros cerebrales que presiden su funcionamiento son independientes de los de la simple palabra y de formación más antigua; estas conclusiones, como veremos más adelante, han sido demostradas por el estudio de los trastornos del lenguaje musical. Las tendencias musicales se manifiestan netamente en los insectos,—dice BECHTEREVV—(1) y se desarrollan particularmente en los pájaros. Como hemos dicho al ocuparnos de la filogenia del lenguaje, el hombre primitivo comenzó imitando los sonidos de la naturaleza y principalmente de las aves, que le han precedido en el origen de las especies. PICTET en su «Paleontologie linguistique» y en su libro sobre «Les Aryes» y EDGAR QUINET, en su célebre obra «La Creation» han demostrado que las lenguas y los himnos más antiguos conservan muchas voces imitación del canto de las aves. En el *Rig Veda*, colección de himnos al dios Agni de los pastores védicos que vivían al pie del Himalaya, que constituye al decir de QUINET «el monumento más antiguo de las lenguas humanas», se conservan algunas voces imitación del canto de las aves (2). Sin embargo, algunos observadores se han preguntado si el canto del hombre es una imitación, como acabamos de decir, de aquel de los pájaros o es el perfeccionamiento de los gritos discordantes lanzados por sus ancestrales *prehominianos*. El célebre naturalista WATERHOUSE ha reconocido en una serie de gritos del gibbon cierto carácter rítmico. El ha constatado en el *Wouvvou* la ejecución de una gama cromática cantada con rara perfección. WATERHOUSE ha podido escribir la notación musical. Los sonidos de la gama ascendente son primero emitidos: se inician con el *allegretto*, se continúan *acelerando*, en seguida ellos van «*crescendo*»; en este momento se van haciendo más lentos los sonidos. Al descender se hacen nuevamente más fuertes y rápidos, «*prestissimo*», para terminar rápidamente. Concluye WATERHOUSE diciendo que, desde el punto de vista musical, el resultado obtenido con los gibones es verdaderamente extraordinario. MAHOUDEAUX (3), que ha estudiado la mentalidad de

(1) BECHTEREVV, Loc. cit, Pág. 433.

(2) QUINET, Loc. cit, Pág. 93.

(3) P. H. MAHOUDEAUX, *L'Origine de la Musique vocale chez les Primates*, «Revue Anthropologique», Mai, 1914.

los gíbones, a los cuales considera como representantes de una forma habiendo formado parte de nuestra línea genealógica, «como el tipo situado al principio de una fase intelectual de la cual el hombre de nuestra época ocupa el vértice»; MAHOUDEAUOX deduce, apoyado en la anterior hipótesis, la posibilidad de aceptar la emisión de sonidos armónicamente modulados como muy anterior a la realización morfológica del tipo *prehominiano*, porque el tipo arcaico de los antropoides, el gibbon, puede ser, según su expresión, un cantor «emérito». Nosotros creemos que el lenguaje musical ha tenido un origen múltiple; ya en la imitación de los ruidos naturales y de los animales, ya en el perfeccionamiento de los gritos inarmónicos de los ancestrales del hombre.

En apoyo de la hipótesis sobre la prioridad del lenguaje musical sobre el lenguaje oral, o sea que la palabra se ha derivado del canto, los filólogos alegan diversos hechos: «1º., en las lenguas monosilábicas, consideradas como las más antiguas de todas, el rol del acento es capital: la misma sílaba, según el tono que la acompaña, toma significaciones diversas; 2º., otras lenguas, donde la entonación no tiene tanta importancia, se aproximan mucho al canto, y, en razón de la pobreza del vocabulario y de la construcción gramatical, la modulación es necesaria para dar un sentido completo a las palabras y a las frases; 3º., aun en nuestras lenguas totalmente diferenciadas del canto, la voz no tiene un tono único; ella se modifica según la circunstancia. HELMHOLTZ ha observado que una misma frase cambia de notación musical según se trate de una afirmación o de una interrogación; 4º., cuando la emoción agita el espíritu la voz adquiere su forma primitiva, es decir, se aproxima al canto; ella tiende, según DARWIN, a revestir un carácter musical en virtud del principio de la asociación (1).

En las sociedades inferiores, más rudimentarias, en las cuales el lenguaje verbal es casi incipiente, la música ha adquirido un desarrollo bastante apreciable. MOLITER (2) en los negros del Tangañika ha observado el lenguaje musical. La música de esta tribu «tiene una modalidad propia, característica y muy rica, capaz de expresar sentimientos variados. Practican intervalos de quinta, cuarta, sexta, rara vez de tercera. Desde el punto de vista del ritmo, abraza todos los géneros: ritmo oratorio, ritmo medido según la más estricta simetría, etc. etc. En las melodías existe la medida a cuatro tiempos, pero es rara. Muchas veces las diversas melo-

---

(1) RIBOT, Loc. cit. Págs. 73 y 74.

(2) P. H. MOLITER.—*La Musique chez les negres du Tangañika «Anthropos»*, Juillet-octobre, 1913.

días alternan en una misma canción con más o menos regularidad».

Todos los datos de la biología, de la antropología, de la filología y de la historia, algunos de los cuales hemos expuesto suscintamente, hablan a favor del desarrollo anterior del lenguaje musical emocional al lenguaje verbal.

Para mayor abundamiento, en cuanto se refiere a este importante tópico del lenguaje musical, citaremos las observaciones que al respecto hacen ERNEST DUPRE y NATHAM, que han estudiado profundamente el lenguaje musical desde el punto de vista médico psicológico (1) y el estudio de las *estoglosias* del Dr. RODOLFO SENET, profesor de la Universidad de La Plata (2).

«Bajo su forma más elemental y simple,—dicen DUPRE y NATHAM—el lenguaje musical expresa las emociones fundamentales del hombre (la tristeza o la alegría, el amor, el miedo, la cólera etc.) Estas emociones son traducidas en la música popular, que es la expresión de los sentimientos, de los deseos, de las inquietudes y tormentos de un pueblo o de una raza. Primitivamente, en los albores de la humanidad, la entonación era el único medio de expresión, pero a medida que el hombre fué adquiriendo el instrumento verbal éste se unía al lenguaje tonal de las emociones y sentimientos. Este lenguaje emocional se encuentra representado, actualmente, en la humanidad civilizada, en los niños y en ciertos estados de exaltación pasional o mórbida.

EMILE LOMBARD y FLOURNOY (3) han estudiado el lenguaje emocional en sus manifestaciones principalmente mórbidas. Bajo la denominación de *glosolalias* estos autores designan «ciertas variedades del lenguaje automático que aparecen espontáneamente en ciertos estados psicopáticos, bajo la influencia de vivas emociones de naturaleza principalmente mística. Estas manifestaciones son muchas veces ritmadas y cantadas y se exteriorizan bajo la forma de melopeas, de cantilenas, de letanías, mezcla de prosodia rudimentaria y de música primitiva». Estas *glosolalias* se manifiestan en la infancia, y corresponden,—dice SENET,—a una etapa de la evolución del lenguaje en general. Estas *glosolalias* o *estoglosias* de SENET (sensación y lenguaje) no exteriorizan ideas sino afectos y emociones. «Desde el punto de vista fisiológico puede considerár-

(1) DUPRE et NATHAM,—*Le Lenguaje musical*, 1911.

(2) R. SENET, *Las Glosolalias o Estoglosias infantiles* «Archivos de Psiquiatría y Criminología», Buenos Aires, Año VII, Nov-Dic. 1908, Págs. 650 y 673 y R. SENET, *Las Estoglosias*, Madrid 1911.

(3) FLOURNOY, *Des Yndes a la planete Mars*, 1900 (cit. por R. Senet, «Archivos de Psiquiatría y Criminología», Año VII, 1908, Pág. 652).

selas como articulaciones reflejas, pero estos reflejos tienen un origen emotivo y no ideativo» (1). Estas estoglosias generalmente van acompañadas de entonación y de ritmo. Citemos un ejemplo:

Una, do, li, truá  
De, la, li, menguá  
oso, quete, coto, rete

*Una, do, li, truá*, que carecen de todo sentido pero que satisfacen una necesidad afectiva.

SENET explica las estoglosias en los estados patológicos, diciendo que «la intelectualidad está ahogada por la emotividad». En estos casos, «las glosolalias son los reflejos correspondientes a la hiperkinesia emotiva». Así, por ejemplo, las madres bajo la acción de un intenso cariño por sus hijos lanzan palabras o frases como *mi chichito, cocolito, mi piritito*, etc, etc, que no tienen significado en ninguna lengua pero que traducen, indudablemente, un estado afectivo; tal una exclamación o una interjección que simboliza todo un proceso emocional y cuya elocuencia supera a todo discurso.

Estas estoglosias o glosolalias, fuera de todo estado patológico, (glosolalias y logorreas maníacas), se manifiestan en el ensueño donde el factor emocional recobra toda su intensidad, toda su energía, libre ya del control de los centros superiores. Durante el ensueño, el sujeto que habla en alta voz pronuncia una serie de palabras, un discurso, de los cuales conserva, muchas veces, el recuerdo al despertar y, con gran sorpresa, advierte que carecen de sentido y de relación con los pensamientos del ensueño. KRAEPELIN ha estudiado estas discordancias del pensamiento y del lenguaje en los ensueños.

El estudio de las glosolalias o estoglosias es de una enorme trascendencia desde el punto de vista no sólo de la patología mental sino desde el punto de vista literario. Si como dice el profesor argentino SENET, cada expresión vocal emitida por el hombre tiene un valor estésico, es decir traduce una sensación o una sincinecia, es lógico suponer que ciertos espíritus superiores traducen por medio de *expresiones nuevas* (estoglosias) la infinita multiplicidad de sus percepciones y los más delicados matices del sentimiento. Naturalmente, para *estoglosizar*, si se me permite la palabra, «es menester poseer una aptitud especial para la asociación intensa y el funcionamiento de las sensaciones, y más particularmente aún para la

(1) SENET, Loc. cit. Pág. 38.

apropiada exteriorización» (1). La exteriorización de estos estados efectivo-emocionales, como suele llamárseles, producen los *neologismos* o estoglosias puras que abundan tanto en la moderna literatura. Estas estoglosias carecen de valor intelectual y solo despiertan emociones «sui generis» en ciertos individuos cuyo sistema nervioso es capaz de entrar en *actividad sentimental*, y al impulso de la percepción de estos sonidos.

Las consideraciones que preceden explican claramente que autores de la talla de DUPRE y NATHAM califiquen a estas glosolalias como llaman a estas formas aberrantes del lenguaje, «pobres en su contenido intelectual y enigmáticas en su sentido» (2); y, más adelante, al recordar la historia de los *simbolistas* y *decadentistas*, digan: «más sensibles a las cualidades sonoras de las palabras que cuidadosos de su sentido literario, han compuesto sinfonías verbales donde, en la obscuridad de los textos, cantan la música de las frases».

Si es verdad que las producciones de estos «*estoglósicos superiores*» carecen de sentido gramatical, y no resisten al análisis académico de un FAGUET o de un HERMOSILLA, no dejan de tener un sentido muy hondo, que emerge de la raíz misma de la vida. No se trata de una vulgar música de las frases: es la traducción, la revelación de sensaciones nuevas, de la hiperestesia de los sentidos, de deseos inquietantes y atormentados; sensaciones nuevas que dominan una colectividad o una época, y encuentran su expresión en el espíritu genial de un BEAUDELAIRE, de un VERLAINE, de un RUBEN DARIO.

Este lenguaje por sus caracteres de ritmo, de cadencia, de repetición y en fin de entonación, representa una manifestación intermedia entre el lenguaje literario y el lenguaje musical.

Del estudio del lenguaje estoglósico que constituye, por decirlo así, una música verbal (toda estoglosia es de origen emotivo y toda emoción es susceptible de una reproducción musical) podemos pasar a ocuparnos del lenguaje musical propiamente dicho y trazar a grandes rasgos los principios generales de orden principalmente biológicos que lo informan.

El lenguaje musical propiamente dicho, tiene su origen primitivo en la expresión de las emociones, y traduce, evidentemente, por medio del ritmo y de sus combinaciones desde los *sentimientos fundamentales*, por decirlo así, hasta sus más delicados matices. Es en la melodía popular donde se encuentra, precisamente, mu-

(1) R. SENET, Loc. cit. Pág. 164.

(2) DUPRE et NATHAM, *Le Langage Musical Emotionnel*, «Biológica» 1er. Année, tome I, 1912, Pág. 150.

chas expresiones musicales que pueden compararse a las de muchas especies animales. Así, dicen DUPRE y NATHAM (1): «en un grado superior de la escala zoológica, se sabe qué arte ponen en hacer la corte ciertos animales, los pájaros en particular; el macho trata de seducir a la hembra por la dulzura de su voz, por la riqueza de sus modulaciones; pues bien, este carácter se encuentra en la melodía popular, y las canciones amorosas muchas veces se expresan en vocalizaciones que recuerdan el canto amoroso de muchos pájaros».

La alegría, el dolor, el amor, tienen, dentro del lenguaje musical, su expresión característica; así, por ejemplo, la alegría se traduce «por el movimiento rápido, intervalos musicales considerables, subidas bruscas, ritmos ligeros, etc. La modalidad característica es el *tono «mayor»*. El dolor se traduce en general, por cualidades inversas: el movimiento es lento, el *tono «menor»*, los intervalos musicales más próximos, son descendentes; la frase musical se interrumpe como una voz entrecortada de sollozos y el fin es muchas veces marcado por un descenso cuya caída expresa el desfallecimiento, la postración».

En las formas superiores del arte, resultado de la evolución milenaria del lenguaje musical primitivo, que encarnan ciertos genios musicales, se hallan todos los sentimientos y los deseos más refinados y exquisitos: «el amor de SCHUMANN, —tipo de la pasión interna y contemplativa,—el de GRIEG,—místico,—hecho de renunciamento y de olvido de sí mismo; el amor sensual de SAINT-SAENS y de MASSENET, o la mímica dramática de PUCCINI y de LEONCAVALLO».

En todas estas manifestaciones supremas del lenguaje musical, una ley general preside a la expresión del amor. De idéntica manera, la expresión de las diversas emociones y sentimientos está sujeta a leyes generales que se encuentran en el reino animal, en el hombre primitivo y en el artista genial.

Del estudio de la música en general se puede concluir diciendo: «la expresión musical de los sentimientos procede de las entonaciones primordiales emitidas espontáneamente por el hombre bajo la influencia de sus diversos estados emotivos. Estas entonaciones primordiales son los elementos, los cuerpos simples del lenguaje emotivo, tanto verbal como musical».

Otra manifestación externa del pensamiento del lenguaje, es

---

(1) DUPRE et NATHAM, Loc. cit. pág. 150 y siguientes.

la danza. La danza representa al decir de DE SANCTIS (1) «la expresión solemne del pensamiento del pueblo salvaje y primitivo». La danza representa la traducción motriz del lenguaje musical; esto no tiene nada de sorprendente si se considera que la audición suscita siempre la acción motriz, es decir que las excitaciones emanadas de los centros auditivos suscitan el dinamismo de las imágenes kinestésicas correspondientes, que acompañan siempre a las emociones. Entre los pueblos salvajes la danza está muy generalizada al punto que constituye su habitual diversión. Sin embargo, en los pueblos antiguos del Oriente la danza adquirió un carácter hierático, sacerdotal, que formaba parte principalísima en los ritos religiosos.

Todas las pasiones que agitan y conmueven el corazón humano se exteriorizan por la danza. En nuestra actual civilización, ésta ocupa un lugar de primer orden para traducir ciertos sentimientos, particularmente el *amor*; «según las figuras coreográficas, y la música que las acompaña, puede darse cuenta el espectador de la concepción de tal o cual pueblo del sentimiento amoroso». (2)

La danza, como todas las manifestaciones del lenguaje humano, ha adquirido en virtud de la educación un extraordinario desarrollo artístico, en virtud del cual los sentimientos han perdido su carácter colectivo para individualizarse y alcanzar, de esta manera, más delicadeza y significación. Por este procedimiento, las danzas han adquirido los caracteres de un lenguaje expresivo: el *lenguaje coreográfico*, que interpreta elocuentemente no sólo los sentimientos personales sino también las grandes obras musicales. Tal es el esfuerzo realizado por ISADORA DUNCAN y por LINA SACCHETTO con la nueva danza mimo-dramática que interpreta las más espirituales páginas musicales de GLUCK, MOZART, CHOPIN, etc. Esta manifestación mimo-dramática se encuentra en ciertos casos patológicos; en el estado hipnótico y otros muy diversos que han sido objeto de estudio de parte de DE SANCTIS y otros eminentes psiquiatras.

Del conjunto de lo anteriormente expuesto podemos concluir diciendo: que *el lenguaje musical se ha desarrollado anteriormente al lenguaje verbal* propiamente dicho. Así lo demuestra la filogenia y la ontogenia de la función general del lenguaje. Efectivamente, el lenguaje musical está bastante desarrollado en los animales (aves y primates), si se le compara con los gritos inarticulados que emiten; de igual manera, el hombre primitivo comenzó imitando el canto

(1) SANTE DE SANCTIS, Loc. cit. Pág. 12.

(2) DUPRE y NATHAM, Loc. cit. Págs. 152 y 153.

de las aves y los ruidos más o menos armoniosos de la naturaleza. En la actualidad el salvaje y las tribus más rudimentarias tienen un lenguaje musical muy superior a su léxico. Por otra parte, el niño inicia su vida psíquica ensayando sonidos armoniosos y ritmados, mucho antes de poseer el lenguaje verbal. En el estado patológico, el *idiot*a canta y danza a pesar de ser su vocabulario reducidísimo; Por último, en ciertos trastornos de la palabra, ya centrales o periféricos, hay conservación del lenguaje musical, lo que revela la independencia de los centros de las imágenes musicales y su persistencia en virtud de su formación más antigua.

(Continuará)

